

SOTTO LA PELLE DI BRAMANTE E BRAMANTINO:
RADIOGRAFIE E RIFLETTOGRAFIE DEI DIPINTI DI
BRERA, URBINO E MADRID. CONFRONTI E DEDUZIONI
A SEGUITO DI VECCHIE E NUOVE RIPRESE*

PIETRO C. MARANI

Se, dopo il riferimento del *Cristo alla colonna* a Bramante (fig. 1) fatto dal Lomazzo fin dal 1590 ("... non sono da passar sotto silenzio le pitture, con grandissima ragione proporzionate,

*Ringrazio Maria Teresa Fiorio, Giulio Bora, Letizia Lodi per aver discusso con me alcuni dei problemi trattati in quest'articolo, Luisa Arrigoni, già Direttore della Pinacoteca di Brera, Sandrina Bandera, attuale Soprintendente e Direttore della Pinacoteca, Furio Rinaldi, Roberto Giuranna, Patrizia Mancinelli, Antonia Prudenzano e tutto il personale del Laboratorio Fotoradiografico della Soprintendenza per i Beni Artistici Storici ed Etnoantropologici della Lombardia, Milano, per l'aiuto e la disponibilità dimostrata. Un caloroso ringraziamento a Mar Borobia, Conservatrice del Dipartimento della Pittura Antica, ai restauratori e ai tecnici del Museo Thyssen Bornemisza a Madrid, Ubaldo Sedano, Juan Alberto Soler Miret e Hélène Desplechin, per aver appositamente eseguito su mia richiesta riflettoografie all'infrarosso e una nuova ripresa ai raggi X dell'*Uomo di dolori* di Bramantino là conservato, esami che hanno consentito di instaurare qui decisivi confronti con il *Cristo alla colonna* di Bramante.

Questo saggio (scritto nel 2008 e ora aggiornato) anticipa, con un ridotto apparato iconografico, quello che sarà pubblicato più estesamente in un volume interamente dedicato alle analisi dei dipinti della Pinacoteca di Brera curato da Letizia Lodi.

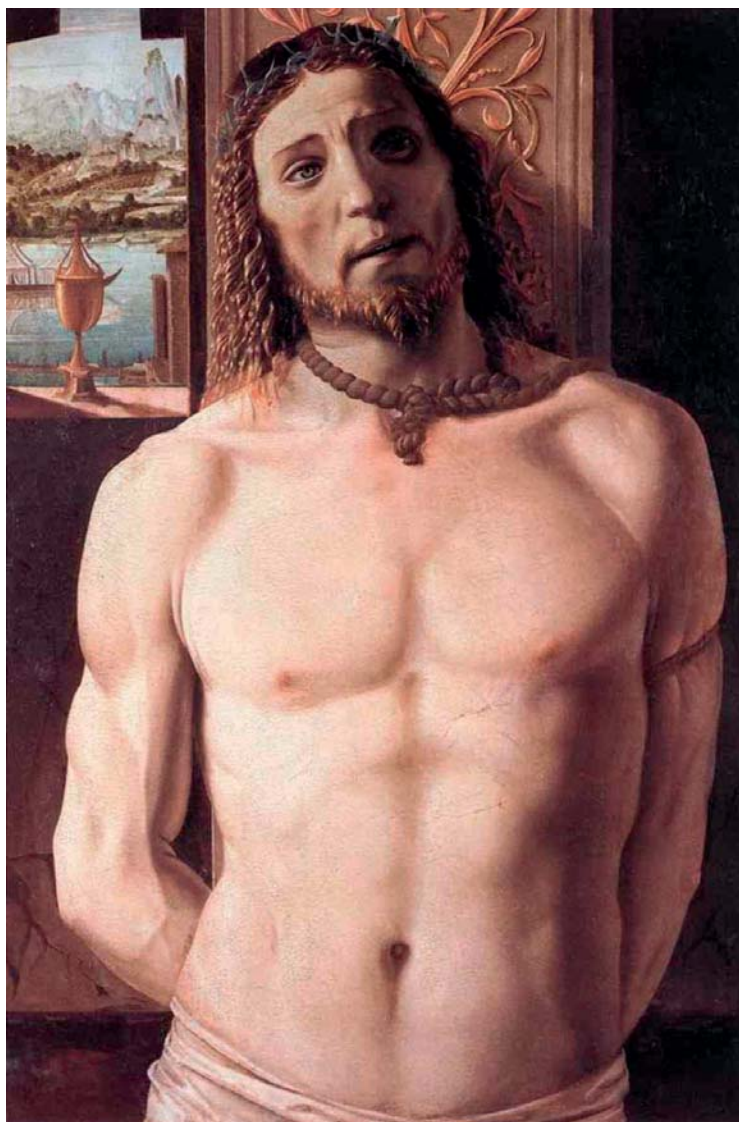


Fig. 1 - Bramante, *Cristo alla colonna*. Milano, Pinacoteca di Brera.



di Bramante, alle quali egli diede i lumi così fieri e regolati con le ombre et i lor mezzi, che la natura propria gli resta appresso fredda e secca, come si vede nel Cristo legato alla colonna, il quale è ora nel tempio di Chiaravalle poco lungi da Milano...")⁽¹⁾, per primi, in età moderna, Crowe e Cavalcaselle avanzarono, nel 1871, per la tavola di Brera l'attribuzione a Bramantino o, addirittura, alla sua bottega⁽²⁾, le successive oscillazioni della critica tra Bramante e Bramantino, suscitate soprattutto da un invito di Roberto Longhi (1916) a riconsiderare il corpus di Bramante pittore⁽³⁾, e da un deciso cambiamento di opinione di Adolfo Venturi che, dopo una presa di posizione a favore di quest'ultimo (1913), aveva assegnato l'opera a Bramantino (1924)⁽⁴⁾, ci si sarebbe aspettati che un esame approfondito della

⁽¹⁾ Cfr. GIOVAN PAOLO LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura*, Milano, 1590, in Gian Paolo Lomazzo. *Scritti sulle arti*, Introduzione e commento a cura di Roberto Paolo Ciardi, volume I, Firenze, 1973, p. 347.

⁽²⁾ J. A. CROWE-G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, London, 1871, II, pp. 30-31. Sulle vicende critiche e sulle successive oscillazioni della critica fra Bramante e Bramantino vedi preliminarmente la scheda di Giulio Bora, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese, 1300-1535*, coordinamento scientifico di Federico Zeri, Milano, 1988, pp. 118-121.

⁽³⁾ ROBERTO LONGHI, *Recensione a F. MALAGUZZI VALERI, La corte di Ludovico il Moro, Bramante e Leonardo*, in "L'Arte", A. XIX, 1916, pp. 356-360, ora in R. Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, 1961, pp. 290-299.

⁽⁴⁾ ADOLFO VENTURI, *Il Bramantino*, in "L'Arte", A. XXVII, 1924, pp. 181-186. L'opinione di Venturi è fatta propria da M.L. GENGARO, *Problemi critici: il Bramantino*, in "Acme", vol. VII, fasc. 2, 1954, pp. 217 e sgg. e, parzialmente, da Costantino Baroni, *La pittura lombarda durante la crisi manieristica*, dattiloscritto, 1954, che attribuisce l'inserito paesaggistico a sinistra alla mano di Bramantino. La vicenda attributiva del *Cristo alla colonna* di Brera si intreccia con il dibattito suscitato da Longhi sull'esigenza di chiarire i percorsi pittorici di Bramante e Bramantino e, in particolare, con quella dell'*Argo*, affresco nella Sala del Tesoro del Castello Sforzesco, già ritenuta da Longhi opera di collaborazione tra Bramante e Bramantino (*Recensione a F. Malaguzzi Valeri*, 1916, cit., p. 318) e in seguito da lui assegnata al solo Bramantino (cfr. R. LONGHI, *Recensione a WILHELM SUIDA, Bramante pittore e il Bramantino*, in "Paragone", 63, 1955, p. 58, ora in R. LONGHI, *Lavori in Valpadana dal Trecento*





pittura, anche sulla scorta di una decifrazione puntuale dei suoi elementi di tecnica e di stile, venisse condotto dal Suida nella sua fondamentale monografia su Bramante pittore e Bramantino del 1953. In realtà, la scheda dedicata dallo studioso al dipinto di Brera appare veramente sbrigativa⁽⁵⁾, non menzionando egli neppure i precedenti pareri di Longhi e di Venturi. Nel catalogo della Mostra sull'*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, del 1958, la compartecipazione tra Bramante e Bramantino viene tuttavia riproposta, individuando la mano di Bramantino nel volto e nei capelli di Cristo⁽⁶⁾. Il dilemma attributivo era, tuttavia, già insito anche nella proposta di Crowe e Cavalcaselle: un disegno di quest'ultimo (fig. 2), contenuto in uno dei suoi *Taccuini* ora nella Biblioteca Marciana a Venezia, a quanto mi risulta inedito⁽⁷⁾, che

al primo Cinquecento, 1934-1964, Firenze, 1973, p. 291-292), parere che viene sostanzialmente seguito da gran parte della critica recente fino alle precisazioni di ARNALDO BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari, 1969, pp. 778-780, che ne assegna l'ideazione a Bramante, mentre Bramantino avrebbe eseguito solo i due tondi a monocromo. Vedi anche più avanti nota 11.

⁽⁵⁾ WILHELM SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano, 1953, p. 23: "Essendo anche l'unica pittura di soggetto sacro, ha una importanza fondamentale...nella tavola si ammira l'accurata finitezza nel modellare la figura nelle gradazioni coloristiche. I ricci paiono cesellati di metallo, il paesaggio ci rivela Bramante pittore da un lato nuovo, anche qui gran maestro." E poco più. Vedi anche pp. 64 (confrontandola con l'*Ecce Homo* di Bramantino in collezione Thyssen), 95 (lo evoca a proposito del *San Sebastiano* di Bramantino in collezione Rasini a Milano) e 229 (dati tecnici dell'opera).

⁽⁶⁾ *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Catalogo della Mostra, a cura di Gian Alberto Dell'Acqua, Milano, 1958, p. 140, n. 450.

⁽⁷⁾ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Marc. It. IV, 2036 (= 12277), f. 98 verso, gentilmente segnalatomi da Gianni Carlo Sciolla, che sentitamente ringrazio, fin dal 1998. Sui disegni e sul metodo di riproduzione del Cavalcaselle vedi almeno G.B. Cavalcaselle, *Disegni da antichi maestri*, Catalogo della Mostra a cura di Lino Moretti, Presentazione di Rodolfo Pallucchini, Vicenza, 1973. Nel Codice Marciano It. IV, 2032 (= 12273), fasc. XVI, è anche un disegno del Cavalcaselle che riproduce la *Crocifissione* di Bramantino a Brera (Moretti, 1973, cit., cat. 83, p. 103), databile a dopo il 1862. Vedi anche D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, 1988, passim. Per gli studi di Cavalcaselle su Bramante e Bramantino, e per i



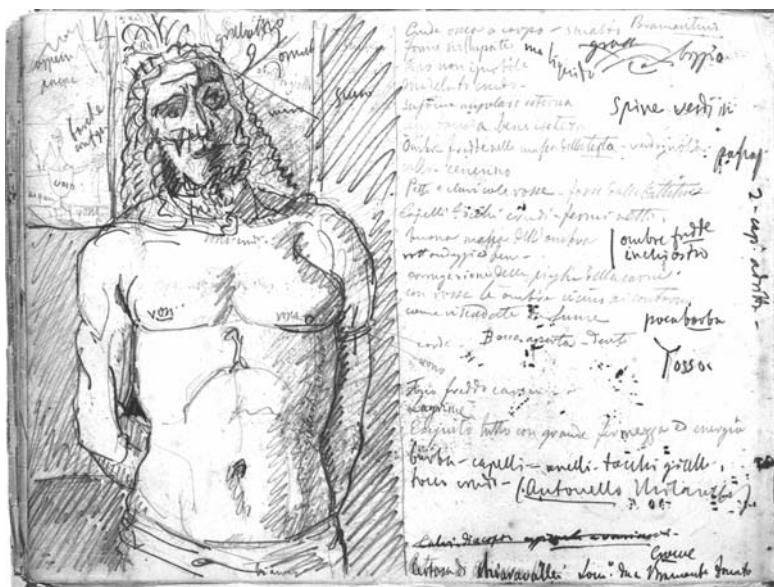


Fig. 2 - G. B. Cavalcaselle, *Rilievo e appunti sul Cristo alla colonna di Chiaravalle*, 1855/60 circa. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Marc. It. IV, 2036 (12277), f. 98 verso.

riproduce il *Cristo alla colonna* quando ancora si trovava nell'Abbazia di Chiaravalle (i *Taccuini* di Cavalcaselle si datano nella seconda metà del sesto decennio dell'Ottocento), e che descrive minutamente ogni dettaglio ("... Forme sviluppate /

suoi disegni dai loro dipinti, vedi ora anche DANTE ISELLA e SIMONE FACCHINETTI, *Intorno ai taccuini lombardi di Giovan Battista Cavalcaselle: note per un'edizione critica*, in "Concorso", I, 2007, pp. 9-37, con, in appendice, pp. 71-143, le trascrizioni dell'Album della Biblioteca Marciana di Venezia, Cod. It. IV 2032 (12273), fasc. XVI, e le tavole, 1-13, riproducenti i suoi disegni relativi a qualcuno dei loro dipinti e affreschi (fra cui l'*Eracleo e Democrito*, *Gli Uomini d'arme*, la *Madonna Soli Deo*, e la *Crocifissione*, tutti oggi a Brera).



tipo non ignobile / modellato crudo / ... anatomia ben intesa / Ombre fredde sulla massa della testa verdognola / collo cenerino / Petto e clavicole rosse –forse dalle battiture / Capelli tocchi crudi – fermi netti ... corrugazione delle pieghe della carne... / eseguito tutto con grande fermezza ed energia / barba-capelli-anelli- tocchi gialli ... (Antonello milanese)..”) include, in testa al foglio, l’annotazione di Cavalcaselle: “Bramantino”, mentre nell’angolo in basso a sinistra, si registra l’opinione diversa di Crowe: “Crowe / da <sic> a Bramante Donato”. Il riferimento a Bramante è stato successivamente confermato dalla critica, da Berenson a Rotondi, da Bruschi a Bellosi, fino a Germano Mulazzani, Mauro Natale, Giulio Bora, Luisa Giordano e Alessandro Ballarin.

In particolare, Germano Mulazzani, orientandosi definitivamente sulla paternità bramantesca del dipinto, forniva per primo un’inaspettata lettura e una conseguente datazione dell’opera al 1480-81⁽⁸⁾, ribadendola nel 1978⁽⁹⁾. Il *Cristo alla colonna* da Chiaravalle, ora a Brera, sarebbe stato realizzato come illustrazione di un passo di Isaia (Isaia, 2: 12-16) in conseguenza dello sbarco della flotta turca a Otranto (1480), così da escludersi, quanto meno in ragione di una datazione così alta, qualsiasi intervento di Bramantino nel dipinto. Invece, nella scheda dedicata al dipinto da Giulio Bora nel primo volume del Catalogo generale della Pinacoteca, uscito nel 1988⁽¹⁰⁾, mentre si dava conto (oltre che dei pareri espressi da questi precedenti studiosi) dello stato di conservazione dell’opera e, mentre si riconfermava a Bramante il dipinto, si proponeva una sua cronologia

⁽⁸⁾ Vedi GERMANO MULAZZANI, *A Confirmation for Bramante: the Christ at the column of Chiaravalle*, in “Art Bulletin”, vol. LIV, n. 2, 1972, pp. 141-145.

⁽⁹⁾ GERMANO MULAZZANI, *Bramantino e Bramante pittore*, Milano, 1978, pp. 83-84, n. II.

⁽¹⁰⁾ Vedi GIULIO BORA, citato sopra in nota 2.





verso il 1490⁽¹¹⁾ e si sottolineavano, soprattutto, il taglio fortemente illusionistico dell'inquadratura (rivelato da un'incorniciatura dipinta in prospettiva, raramente riprodotta e impossibile a notarsi nell'originale se non smontando la tavola dalla sua cornice, a causa di un listello di legno che la ricopre) e la presenza di numerosi pentimenti nella zona delle spalle e dei capelli. In un contributo di poco successivo, io stesso pubblicavo una ripresa all'ultravioletto riflesso eseguita su quell'area del dipinto, e segnalavo che, anche nella radiografia, tali pentimenti potevano eventualmente significare la presenza o di una diversa prima impostazione da parte di Bramante, o di un intervento dovuto a Bramantino, la mano del quale sembrava doversi rivelare soprattutto nell'esecuzione dei capelli a riccioli del Cristo (riprendendo il parere espresso nel catalogo della Mostra *sull'Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*) condotti in maniera molto simile alla stesura dei capelli del Giovanni quale appare nell'affresco con il *Cristo in pietà davanti al Monte Calvario* anticamente collocato sulla facciata della Chiesa di san Sepolcro e oggi, staccato, nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano, così da ipotizzare "Bramante (e Bramantino ?)" per l'esecuzione del dipinto⁽¹²⁾. In un articolato e complesso contributo di dieci anni dopo, Giulio Bora tor-

⁽¹¹⁾ LUISA GIORDANO, "Vedendosi aver speso i giorni bene": l'esperienza di Bramante pittore, in *La pittura in Lombardia: Il Quattrocento*, Milano, 1993, pp. 315-328, data il *Cristo alla colonna* in un'epoca posteriore agli affreschi di Bramante in casa Visconti-Panigarola, cioè dopo il 1486 (*ibidem*, p. 325). Per un riepilogo della vicenda attributiva del dipinto e le proposte di datazione vedi anche Franco Borsi, *Bramante*, Milano, 1989, p. 171. Vedi inoltre GIULIO BORA, *Considerazioni su Bramante pittore e la sua eredità a Milano*, in "Arte lombarda", nn. 86-87, 1988, pp. 30-31 e 35, specie per l' *Argo* del Castello Sforzesco per il quale, sulla scorta dell'analisi puntuale svolta in precedenza da Bruschi (*Bramante architetto*, Bari, 1969, pp. 778-790) accoglie l'idea che l'invenzione architettonica sia di Bramante, mentre Bramantino avrebbe dipinto i due tondi monocromi.

⁽¹²⁾ Vedi PIETRO C. MARANI, *Un 'Cristo col manto berrettino' di Bramante*, in "Paragone", anno XLI, N.S., Arte n. 23, 487, 1990, pp. 96-104, tav. 80.



nava ad occuparsi del problematico rapporto tra Bramante e Bramantino, evidenziando le particolarità e le specificità delle rispettive visioni artistiche, e la componente più prettamente prospettica e illusionistica delle opere di Bramante, che gli facevano leggere sia *l'Argo* del Castello Sforzesco, dipinto attorno al 1490, sia il *Cristo alla colonna* di Brera come opere del tutto rappresentative della personalità di Bramante (salvo considerare a parte i due tondi monocromi dipinti da Bramantino ai lati dell'*Argo*), in forte contrasto, quanto a concezione, stile e riferimenti culturali (ad esempio lo studio dei panni condotto da Bramantino sulla scorta di una conoscenza dei disegni e delle teorie di Leonardo su questo tema), con quanto è dato di vedere, ad esempio, nell'*Uomo di dolori* di Bramantino nella collezione Thyssen a Madrid⁽¹³⁾. Contemporaneamente, però, si era fatta nuovamente strada l'opinione, espressa da Giovanni Romano, che il dipinto di Brera dovesse spettare a Bramantino⁽¹⁴⁾. Tali argomentazioni venivano da me riprese più

⁽¹³⁾ GIULIO BORA, *Prospettiva lineare e prospettiva "de' perdimenti": un dibattito sullo scorcio del Quattrocento*, in "Paragone", Arte, Anno L, terza serie, n. 27 (settembre 1999), 2000, pp. 3-45, specie pp. 27-29. Lo studioso mi ha ribadito di recente (in un animato colloquio del giugno 2008) la sua convinzione circa l'esclusiva paternità bramantesca del dipinto di Brera.

⁽¹⁴⁾ L'opinione di Giovanni Romano è riportata da ROBERTO BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma, 1996, p. 95. Ha registrato questo parere anche STEFANIA BUGANZA, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia*, in "Nuovi Studi", 11 (anni IX-X (2004-2005)), 2005, p. 88, nota 17. Vedi ora anche G. ROMANO, *Un seminario su Bramantino*, in "Concorso", I, 2007, pp. 39-69, e specie 53-68, con una posizione più sfumata. È stata ora finalmente pubblicata anche la conferenza tenuta da Giovanni Romano all'Università di Padova nel 1985: G. ROMANO, *Problemi aperti sul Bramantino* (1985), ora in *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, 2011, pp. 207-232, dove il *Cristo Thyssen* di Bramantino è datato intorno al 1490. Vedi però ora A. BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, Tomo IV, Verona, 2010, fig. 679, dove il *Cristo alla Colonna* di Brera è riferito a Bramante con una datazione verso il 1485.



di recente, arrivando, o, forse meglio, azzardandomi a proporre, da ultimo, “Bramante e Bramantino” quali autori del *Cristo alla colonna* di Brera⁽¹⁵⁾.

La difficoltà di pervenire ad una definizione certa delle parti eventualmente da attribuire a Bramante o a Bramantino, che gli esami radiografici e riflettografici potrebbero contribuire a chiarire, deriva dalla scarsità di opere pittoriche su tavola da riferire sicuramente a Bramante con cui confrontare il dipinto di Brera dal punto di vista tecnico ed esecutivo, cercando di andare oltre le considerazioni più ampie in termini di stile e di concezione della forma che si sono svolte sull’opera pittorica di Bramante in generale - che assumono come fondamentali sia l’incisione Prevedari che gli affreschi che gli sono in tutto o in parte attribuiti, come i *Filosofi* già sul Palazzo del Podestà a Bergamo, gli *Uomini d’arme*, però di recente riferiti a Bramantino⁽¹⁶⁾, e l’*Argo* del Castello Sforzesco-, e di entrare più in profondità nello specifico della materia e della sua tecnica pittorica. L’utilità di porre a confronto esami radiografici o riflettografie (che è sempre bene

(15) Vedi PIETRO C. MARANI, *Bramantino: la Pietà Artaria ritrovata. Contributo al percorso e alla cronologia del pittore lombardo*, Parigi-Londra, 2005, pp. 20-22 e 84, e figg. 10 e 11 alle pp. 20-21. Vedi anche EDOARDO VILLATA, *Gaudenzio Ferrari, gli anni di apprendistato*, in E. VILLATA-S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari, Girolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino, 2004, pp. 90-91, nota 239, dove vengono riferiti a Bramantino anche gli affreschi degli *Uomini d’arme* di Casa Visconti-Panigarola ora nella Pinacoteca di Brera, tradizionalmente riferiti a Bramante, coi quali si intreccia spesso la vicenda attributiva del *Cristo alla colonna* di Brera. Sugli *Uomini d’arme* vedi, da ultimo, la scheda di Simone Facchinetti, in *Vincenzo Foppa*, Catalogo della Mostra (Brescia, Santa Giulia, Museo della Città, 2002), a cura di Giovanni Agosti, Mauro Natale e Giovanni Romano, Milano, 2003, pp. 202-203.

(16) Per l’attribuzione degli *Uomini d’arme* a Bramantino, oltre che gli studi citati sopra in nota precedente, vedi ora anche E. VILLATA, in *Leonardo. Il Genio e il mito*, Catalogo della Mostra (Venaria Reale, 17 novembre 2011-29 gennaio 2012), a cura di C. Pedretti, P. Salvi, C. Vitulo, P. C. Marani et alii, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 142-143, cat. 2.11, con bibliografia precedente.

considerare insieme e intrecciare fra loro) di altre eventuali pitture su tavola di Bramante con gli esami non distruttivi che sono stati condotti sul *Cristo alla colonna* di Brera, che qui si discutono, non ha bisogno di essere argomentata, dato che non riteniamo di delegare ai tecnici, usando questi materiali, compiti specifici dello storico dell'arte⁽¹⁷⁾. Ecco perché sembra il caso di riprendere in considerazione una vecchia proposta di Pasquale Rotondi che aveva suo tempo proposto che Bramante fornisse, tra il 1472 e il 1473, il progetto complessivo di decorazione dello Studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino con una serie di dipinti raffiguranti gli *Uomini illustri*, e che egli stesso avesse iniziato a dipingerne almeno uno, il *Bartolo Sentinate*, interrompendo prima del 1474 la sua opera allo Studiolo⁽¹⁸⁾.

Su questa proposta sono state avanzate perplessità e dissensi, dal parere contrario di F.G. Wolff Metternich alle ripetute prese di posizione di Arnaldo Bruschi, così che nessun'altra pittura su tavola già attribuita al Bramante giovane sembrerebbe aver resistito al vaglio della critica recente⁽¹⁹⁾, solo affacciandosi l'ipotesi, molto articolatamente sostenuta dal Bruschi, che a

(17) Un atteggiamento simile è stato, ad esempio, messo recentemente a frutto per distinguere le parti spettanti a Zenale da quelle eseguite da Butinone nel Polittico di Treviglio dipinto dai due artisti verso il 1485-1490: vedi S. BUGANZA-G. POLDI, *Il Polittico di Treviglio alla luce del disegno sottostante: impostazione del problema e nuove aperture*, in "Arte lombarda", 1, 2010, pp. 39-68.

(18) Vedi da ultimo il riassunto della proposta fatto dallo stesso PASQUALE ROTONDI, *Ancora sullo Studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino*, in *Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*, Catalogo della Mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 29 giugno-30 settembre 1973), a cura di Piero Torriti con la collaborazione di Alberto Rossi, Urbino, 1973, pp. 561-602 e specie pp. 600-602.

(19) Vedi da ultimo ARNALDO BRUSCHI, *La formazione e gli esordi di Bramante: dati, ipotesi, problemi*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, Atti del Convegno (Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, Vicenza, 1996), a cura di Christoph L. Frommel, Luisa Giordano, Richard Schofield, Venezia, 2002, pp. 34-35, nota 2, con rimandi alle perplessità espresse dagli studiosi precedenti circa la partecipazione di Bramante alla progettazione e all'esecuzione pittorica del ciclo degli *Uomini*



Fig. 3 - Già attribuito a D. Bramante, *Bartolo Sentinate*. Urbino, Palazzo Ducale. Radiografia (1957), da "Arte lombarda", 1959.



Bramante possa spettare la progettazione, e forse in parte l'esecuzione, degli sfondi architettonici dipinti delle cosiddette *Storie di san Bernardino* nella Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia⁽²⁰⁾. Trattandosi tuttavia di architetture dipinte, le tecniche disegnative ed esecutive messe in atto per quei pannelli per forza differiscono da quelle con cui si imposta e si dipinge una figura, col suo volume, il suo chiaroscuro e i dosaggi di pigmento bianco. Qualche elemento di confronto utile ad approfondire la questione della tecnica pittorica utilizzata nella stesura del *Cristo alla colonna* di Brera potrebbe comunque venire da un confronto col *Bartolo Sentinato* di Urbino, forse troppo sbrigativamente uscito dalla letteratura bramantesca. Si può dunque provare ad esaminarne la tecnica esecutiva quale appare attraverso la sua radiografia, che potrebbe essere tentativamente confrontata con i dati tecnici ed esecutivi che emergono dall'esame delle radiografie e dalle riflettografie condotte sul *Cristo alla colonna* di Brera. Del *Bartolo Sentinato*, Pasquale Rotondi aveva infatti pubblicato fin dal 1959 la corrispondente radiografia (fig. 3), rilevandovi come Bramante ne avesse impostato inizialmente di suo pugno almeno la testa⁽²¹⁾.

illustri. Su Bramante pittore vedi anche MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Il Bramante pittore, da Urbino alla Lombardia*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, a cura di M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto e P. Dal Poggetto, Firenze, 1983, pp. 101-110. Neanche le cosiddette "Tavole Barberini" hanno resistito al vaglio della critica, venendo oggi riconosciute come di mano di Fra' Carnevale (su cui vedi da ultimo la scheda di KEITH CHRISTIANSEN, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, Catalogo della Mostra, a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra, A. De Marchi, Milano, Pinacoteca di Brera, 2004, pp. 258-267).

⁽²⁰⁾ Vedi BRUSCHI, *La formazione e gli esordi...*, in *Bramante milanese...*, cit. a nota precedente, specie pp. 48-59, figg. 10, 11, 12 e 13, pp. 370-371.

⁽²¹⁾ Vedi PASQUALE ROTONDI, *Nuovi contributi al Bramante pittore*, in "Arte lombarda", A. IV, n. 1, 1959, p. 74. La radiografia del *Bartolo Sentinato* fu eseguita dal R. Istituto del Patrimonio artistico di Bruxelles nel 1957 in occasione del prestito della tavola alla mostra *Juste de Gand, Berruguete et la Cour d'Urbino* tenutasi nel Museo di Belle Arti di Gand. Le radiografie furono pre-





Nel commentare l'immagine radiografica, il Rotondi notava come essa fosse "veramente sorprendente nel rivelarci la testa di un personaggio dotato di straordinaria intensità umana, espressa con ineguagliabile forza plastica: una testa impostata nello spazio con un'ampiezza tale di sviluppo e con una solidità così unitaria di strutture da palesare, come meglio non sarebbe possibile, la nativa disposizione che il suo autore aveva per l'architettura... Nel contornare a sinistra il suo volto con la banda del copricapo... e nell'incurvarne in avanti il contorno ... il pittore accentuò magistralmente il risalto dell'indomita testa, scultoreamente sbalzata dal vigoroso alternarsi delle luci e delle ombre, che trascorrono su questi tratti come su una brunita superficie di bronzo. Quando l'immagine fu ritoccata, chi attese a questo compito distrusse quasi radicalmente l'impetuosa forza espressiva che da essa erompeva..."⁽²²⁾ Le radiografie del *Cristo alla colonna* di Brera (fig. 4, veduta d'insieme) e, particolarmente, il dettaglio del volto (fig. 5)⁽²³⁾, mostrano una tecnica di costruzione dei volumi e dell'uso del bianco in parte simili e in parte diverse rispetto a quanto è dato di vedere nella radiografia del dipinto di Urbino. Stante che quel dipinto ha buone ragioni d'essere stato iniziato, come detto, secondo le argomentazioni di Rotondi, tra

sentate in chiusura della mostra ad un seminario tenuto da Paul Coremans, Direttore del Reale Istituto del Patrimonio Nazionale Belga. Gli altri "Uomini illustri", divisi oggi tra la Gallerie Nazionale delle Marche (quattordici dipinti) e il Musée du Louvre a Parigi (altri quattordici pezzi), sarebbero poi stati condotti avanti da Giusto di Gand e da suoi collaboratori, tra i quali il Rotondi ha identificato lo spagnolo Pedro Berruguete. Vedi anche nota seguente.

⁽²²⁾ ROTONDI, *Nuovi contributi...*, cit. sopra, pp. 73-75. Inutile dire che le radiografie degli altri pannelli provenienti dallo Studiolo di Urbino, come il ritratto del *Petrarca* o quello di *Scoto* (Rotondi, *ibidem*, figg. 5 e 6) danno immagini radiografiche molto diverse, con poco uso di bianco nei volti ed effetti di assoluta piattezza.

⁽²³⁾ Radiografie eseguite da Dante Pini, nel 1978 (le lastre radiografiche, a grandezza naturale, furono stampate su supporto cartaceo il 27 febbraio 1978: Pinacoteca di Brera, Laboratorio Fotoradiografico, negativi nn. 24626-32/RX).



Fig. 4 - D. Bramante, *Cristo alla colonna*, Milano, Pinacoteca di Brera.
Radiografia (1978).



Fig. 5 - Particolare della figura precedente.

il 1472 e il 1473, subito a ridosso della formulazione del primitivo progetto di decorazione dello Studiolo, poi fatto modificare da Federico a partire dall'agosto del 1474, c'è da segnalare comunque, preliminarmente, uno scarto cronologico di oltre quindici anni rispetto al *Cristo* di Brera, ciò che rende il confronto più difficile. La forte plasticità della testa nel *Bartolo* appare come attenuata nella radiografia del *Cristo* di Chiaravalle, dove il bianco di base è dato quasi uniformemente, benché con effetti di macchie diffuse, e salvo costruire più decisamente la testa, con una vigorosa modellazione del naso cui dà risalto, in maniera simile a quanto avviene nel pannello di Urbino, la parte sinistra del volto in ombra, fino a risparmiare quasi completa-



mente la cavità oculare sinistra, contraddistinta da una quasi totale assenza di bianco. Più “disegnati” a pennello appaiono entrambi gli occhi nella testa del *Bartolo Sentinate*, mentre quelli del *Cristo* sembrerebbero piuttosto definiti in negativo, per un minor uso di bianco. Ma si osservi il dettaglio dell’occhio destro del Cristo, dove, in bianco su bianco, appaiono disegnati a punta di pennello i contorni della palpebra e della parte inferiore dell’occhio. Simile appare inoltre la resa “sbozzata” della parte inferiore dei due volti, con la resa delle bocche e dei menti fortemente sbalzati dalla luce. L’effetto generale più mosso e morbido dell’immagine radiografica del *Cristo alla colonna*, si deve certamente alle stesure sovrapposte di colore contenenti molto bianco che hanno ripetutamente cambiato, dopo una stesura iniziale, e per almeno, credo, due volte, l’impostazione generale del volto, le sue dimensioni e la collocazione degli occhi e della bocca, pensati in un primo tempo più bassi e poi spostati più in alto. Stesure che dovrebbero corrispondere anche ad una precedente maggior altezza delle spalle, visibile parzialmente anche a occhio nudo sulla destra, e ben messa in risalto dalla radiografia. Dapprima il volto aveva andamento più tondeggiante, e più appiattito, come si evince dal pentimento del contorno nella parte bassa della testa, ed appariva meno scavato di quanto non risulti nella stesura finale. La costruzione per masse di base è fatta evidente anche nella stesura del busto, dove larghe pennellate definiscono i pettorali, la cassa toracica e l’addome.

La radiografia rivela inoltre una serie di pentimenti davvero estesi nell’impostazione della spalla sinistra, dipinta dapprima più alta, e del braccio sinistro, pensato all’inizio come assai meno visibile e più aderente al fianco sinistro. I confronti fatti non appaiono dunque decisivi né per confermare a Bramante la stesura originaria del *Bartolo Sentinate*, né per ipotizzare un intervento d’altra mano nel *Cristo alla colonna* di Brera in sede di impostazione generale della figura. Questa fu definita, per dise-





gno e per volumi, da un unico artista, che ben potrebbe essere Bramante, come provano le stesure sovrapposte date tutte con la stessa mano, la stessa tecnica e usando lo stesso bianco. Piuttosto, c'è da dire che la conduzione larga e potente di questo torso (che si rivela anche diversa, come vedremo, dal modo di dipingere le figure proprio di Bramantino) almeno a livello della sua tormentata costruzione, sembra contraddetta da una rifinitura pittorica condotta in termini di troppo minuziosa descrittività, ai limiti di una epidermica verità ottica che sconcerta. Né del paesaggio, né del trattamento a riccioli della chioma e della barba, né della corda attorno al collo del Cristo, v'è la minima traccia nella primitiva impostazione della figura e della composizione. Anzi, a ben guardare, se è logico che l'applicazione dei "lustri" sui capelli e la raffigurazione delle goccioline di lacrime debbano appartenere agli strati finali e ultimi della pittura, molto strano appare il "girare" della corda intorno al collo che, nonostante la diminuzione prospettica della sua torsione, a sinistra per chi guarda, sembra tutta portata in piano, sulla superficie del dipinto, senza che né ombre né atmosfera la situino nella profondità dello spazio fra il collo e i capelli.

Considerazioni simili permette di svolgere l'esame delle riflettografie⁽²⁴⁾, dove balza subito agli occhi la materia più scura con cui sono realizzati il volto e il collo rispetto al resto del corpo. Mentre i numerosi pentimenti già evidenziati dalle radiografie lungo il contorno delle spalle (due diversi profili, più alti del visibile), nell'altezza della testa, nel disegno del busto (a destra di chi guarda), nel braccio sinistro e nella rettifica dei capelli a destra e a sinistra del volto vengono confermati, la riflettografia (fig. 6) sembra mostrare l'assenza di disegno preparato-

⁽²⁴⁾ Le riflettografie all'infrarosso del *Cristo alla colonna* sono state eseguite da Roberto Giuranna nel laboratorio Fotoradiografico della Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici della Lombardia nel 2007.





rio, anche se, in certi dettagli, come nel disegno delle pupille e degli occhi, potrebbe scorgersi la presenza di un disegno finissimo a punta di pennello, confermando l'impostazione della figura per larghe masse di volume, senza particolari interventi di tipo disegnativo. Linee incise, beninteso, si notano nella definizione della finestra, a sinistra della composizione, mentre agli strati finali della pittura, come già sospettato, appartengono certamente i "lustri" sui capelli e la corda al collo, che dà un'immagine molto trasparente. Nessuna traccia nella riflettografia dei riccioli finali, in basso, dipinti in rosso che si notano sia a destra che a sinistra del collo e che risultano dunque dipinti per ultimi, dopo che l'altezza delle spalle era stata già rettificata per due volte. Nemmeno del modellato del volto, con le ombre sotto agli zigomi e ai lati della bocca -poco più di una linea scura, senza labbra, dei capezzoli e dell'ombelico si nota il pigmento scuro, evidentemente dato alla fine per velature pigmentate che si osserva nella stesura finale. L'aspetto generale del volto, visto in riflettografia, appare più appiattito, come nelle radiografie, dunque modellato alla fine. Non è possibile stabilire con sicurezza, tuttavia, se tale rifiniture possano veramente dirsi eseguite da un'altra mano o se non appartengano allo stesso artista che ha impostato il dipinto in origine, variandone sensibilmente per almeno una o due volte la struttura: la riflettografia mostra chiaramente, nel disegno della spalla destra – a sinistra di chi guarda – due soluzioni di contorno oltre a quella visibile: una molto più alta, che entra dentro nel riquadro della finestra, e una più bassa, comunque più alta di quella finale e che coincide con il pentimento visibile sotto ai capelli, a sinistra, anche a occhio nudo.

Elementi chiarificatori, anche nell'ipotesi di attribuire l'esecuzione di questi dettagli finali a Bramantino, potrebbero eventualmente provenire dall'esame delle radiografie e delle riflettografie dell'*Uomo di dolori* del Museo Thyssen Bornemisza di Madrid, un'opera sicura di Bramantino, anche per confrontarne



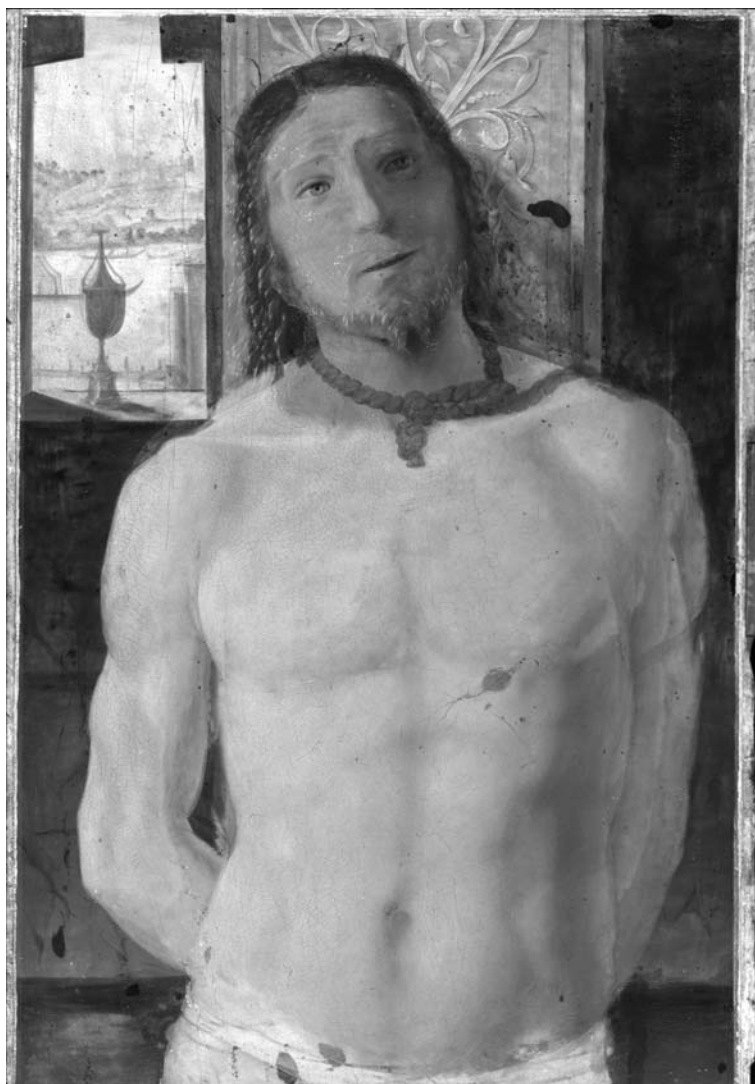


Fig. 6 - Riflettografia del dipinto di cui alla figura 1 (2007).

le modalità di stesura con quelle che sono emerse dagli esami radiografici del dipinto di Bramante⁽²⁵⁾. La radiografia dell'*Uomo di dolori* di Bramantino nel Museo Thyssen (che qui si riproduce trattata, per attenuare l'effetto disturbante della parchettatura retrostante: (fig. 7) mostra infatti una conduzione del tutto diversa: l'uso del bianco è limitato ad indicare le parti dell'anatomia e dei panneggi fortemente illuminate ed è steso grazie ad una fitta serie di sottilissime pennellate diagonali o in punta di pennello per delimitare gli occhi e i tratti principali del volto. La stesura fittissima a pennellate diagonali, quasi filamenti di materia, si apprezza infatti anche a luce normale, osservando da vicino la straordinaria *texture* della pittura, che trattiene memoria di una tecnica pittorica quasi incisoria o miniaturistica (si veda, ad esempio, il particolare ravvicinato del volto: fig. 8). La riflettografia all'infrarosso del dipinto Thyssen (fig. 9) conferma che anche il disegno sottostante è stato steso in gran parte a pen-

(25) Le riflettografie all'infrarosso dell'*Uomo di dolori* Thyssen sono state espressamente eseguite su mia richiesta nel Laboratorio di restauro del Museo Thyssen a Madrid grazie alla collaborazione di Ubaldo Sedano, Juan Alberto Soler Miret e di Hélène Desplechin del Departamento de Restauración del Museo, che ringrazio vivamente. L'immagine del dipinto ai raggi X è stata ottenuta, trattando una vecchia radiografia (annullando l'effetto disturbante della parchettatura retrostante) dalla stessa équipe di tecnici del Museo. Per il dipinto di Bramantino del Museo Thyssen, oltre che gli scritti di G. Romano citati sopra, vedi anche la breve scheda di Gertrude Borghero in *Collezione Thyssen-Bornemisza. Catalogo ragionato delle opere esposte*, Castagnola, 1981, p. 49, n. 42, dove però esso è ancora attribuito a Bramante. Del dipinto ora a Madrid esiste una copia attualmente conservata nel museo della Certosa di Pavia, indizio della probabile destinazione originaria certosina dell'*Uomo di dolori* Thyssen (acquistato con provenienza dalla collezione Soranzo-Mocenigo di Milano), che è stata attribuita a Galeazzo Posbonelli (vedi FRANCO MORO, *Giovanni Agostino da Lodi ovvero l'Agostino di Bramantino: appunti per un unico percorso*, in "Paragone", Anno XL, N.S., Arte n. 16 (n. 473, Arte), 1989, pp. 22-61, fig. 48). Su questa copia, forse di epoca più antica, vedi anche MARANI, *Un 'Cristo col manto berettino' di Bramante...*, 1990, cit sopra a nota 12, figg. 75, 77 e 78, e IDEM, in *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo generale*, a cura di B. Fabjan e P. C. Marani, Firenze, 1992, pp. 177-178 (come "pittore lombardo" da Bramantino).



Fig. 7 - Bramantino, *Uomo di dolori*. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza. Radiografia (2008).

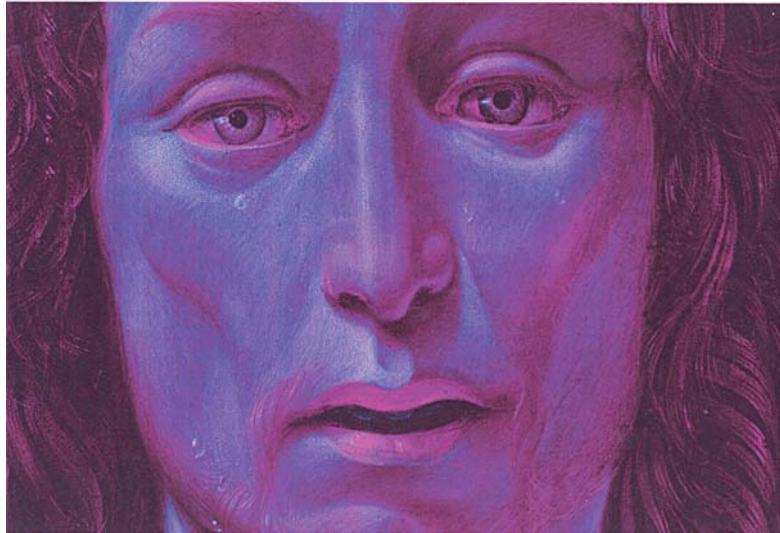


Fig. 8 - Particolare a luce visibile del dipinto di cui alla figura precedente.

nello (come nel disegno delle rocce a destra per chi guarda), mentre le pieghe dei panneggi, i tratti che descrivono il volto e l'anatomia sembrano essere stati eseguiti con una punta (metallica ?) o con una matita nera, e quindi rilavorati a pennello nelle parti in ombra. Il contorno della mano sinistra del Cristo, per tacere di alcuni pentimenti relativi al profilo del fianco (più rientrante) e del braccio destro della figura, sembra essere stato tracciato, in un primo tempo, con una materia ancora diversa, che offre un'immagine riflettografica molto netta e scura, parzialmente percepibile anche nel visibile ad un esame molto ravvicinato (fig. 10), come se il disegno fosse stato trasferito da un cartone per ricalco (il contorno della mano è anche leggermente più grande rispetto a quanto poi dipinto). Come anche si vedrà più avanti nel corso di questa nota, le immagini radiografiche e riflettografiche ottenute esaminando questo e altri dipinti di



Fig. 9 - Riflettografia all'infrarosso del dipinto di cui alla figura 7 (2008).



Fig. 10 - Particolare a luce visibile del dipinto di cui alla figura 7.

Bramantino (sia nella Pinacoteca di Brera che nella Pinacoteca Ambrosiana che, infine, nella National Gallery di Londra) sembrano dunque offrire evidenza di tecniche preparatorie ed esecutive sensibilmente diverse da quanto è emerso studiando “sotto la pelle” il *Cristo alla colonna* di Chiaravalle di Bramante. Certo, l’esecuzione miniaturistica e cesellata di alcuni dettagli del *Cristo alla colonna* farebbe pensare alla mano di un artista educatosi più come orafo che come architetto⁽²⁶⁾, e che sembra tro-

⁽²⁶⁾ La formazione di Bramantino presso l’orafo Francesco di Giacomo de Camperiis, o Caxeriis, a cui lo legava un contratto di apprendistato dell’8 dicembre 1480 per la durata di sei anni, è stata scoperta da G. Sironi, *Documenti inerenti il Bramantino*, in “Arte lombarda”, nn. 3-4, 1988, pp. 37-42. Vedi anche GIOVANNI ROMANO, *Per un documento sul Bramantino*, in *Quaderno di studi sull’arte lombarda dai Visconti agli Sforza per gli 80 anni di Gian Alberto Dell’Acqua*, a cura di M. T. Balboni Brizza, Milano, 1990, pp. 85-87 (ora ripubblicato in G. ROMANO, *Rinascimento in Lombardia...*, cit., 2011, pp. 199-206).



vare riscontro nella conduzione pittorica miniaturistica di alcuni dettagli del volto di Cristo nel dipinto Thyssen quali appaiono, nella stesura finale, per definire i capelli, gli occhi arrossati e persino le lacrime. Bramante costruisce e lavora l'anatomia della figura per masse e volumi, Bramantino, dopo avervi molto disegnato sotto, per tratteggi finissimi e trasparenti (a tempera), a rendere i volumi come un bozzolo avvolto di filamenti, nella tradizione settentrionale e butinonesca, per poi cesellare la forma con tratti in punta di pennello densi di materia.

La riflettografia della *Sacra famiglia* di Bramantino a Brera, benché appartenente ad un'epoca più tarda⁽²⁷⁾, mostra infatti un modo di procedere del tutto diverso rispetto al *Cristo* di Bramante, e, invece, pur considerando uno scarto cronologico di quasi due decenni, abbastanza simile a quello che si osserva nell'*Uomo di dolori* Thyssen. Ben noto, da tempo, era il fatto che il dipinto nascondesse un elaborato disegno preparatorio a tratto continuo e a tratteggio, percepibile quest'ultimo anche a occhio nudo, ad esempio sulla coscia sinistra del Bambino, dove affioravano alcuni tratti diagonali di un disegno soggiacente. Una serie di riflettogrammi da telecamera Vidicon⁽²⁸⁾ fu eseguita da Mario Milazzo nel 1980, ripetuta nel 1987⁽²⁹⁾, fu pubblicata da chi scrive nel 1992, dopo essere stata presentata ad un Convegno

(27) Vedi più avanti nel testo.

(28) Eseguita per zone da Mario Milazzo dell'istituto di Fisica Generale Applicata dell'Università di Milano ottenuta con tubo vidicon Hamamatsu, quindi assemblata e fotografata da video: vedi ora riprodotta in Gianluca Poldi-Giovanni Carlo Federico Villa, *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, p. 45, fig. 3. L'indagine fu poi presentata da C. Bui, P. C. Marani, A. Materassi e M. Milazzo al Convegno di Sydney nel 1987 (se ne veda la relazione *Image Processing applied to I.R. Reflectography of Bramantino's Sacra Famiglia*, in SBAS, Milano). Vedi anche note seguenti.

(29) Cfr. la scheda di P. C. MARANI, in *Pinacoteca di Brera...*, cit., 1988, pp. 130-134.





a Philadelphia nel 1991⁽³⁰⁾. In particolare un riflettogramma della mano sinistra della Vergine (fig. 11) metteva in evidenza il netto disegno sottostante, in posizione più alta rispetto a quanto poi dipinto. Una ripresa speciale ad effetto tridimensionale, sempre messa a punto da Mario Milazzo⁽³¹⁾, metteva in risalto anche un macroscopico pentimento nella testa maschile che compare a sinistra della composizione, pensata in un primo tempo come quasi di prospetto e barbuta e non di profilo. Riprese riflettografiche all'infrarosso più recenti, eseguite con dispositivo a scansioni, nel frattempo eseguite e pubblicate dal Bertani,⁽³²⁾ (fig. 12) hanno consentito di apprezzare più precisamente e diffusamente di quanto non fosse possibile coi mezzi di indagine a disposizione negli anni ottanta del secolo scorso l'estensione del disegno soggiacente, veramente ragguardevole e solo in parte confrontabile con uno studio grafico dell'artista per questa composizione che si conserva nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze, n. 7557 S, che deve essere considerato "un primo pensiero per il quadro di Brera"⁽³³⁾. Queste riflettografie mostrano la stesura direttamente sull'imprimitura della tavola, oltre che di linee incise per la costruzione delle architetture nello sfondo (visibili però anche a luce normale), di un disegno eseguito (forse a pennello) verosimilmente di getto, e non attraver-

⁽³⁰⁾ Vedi P. C. MARANI, *Disegno e prospettiva in alcuni dipinti di Bramantino*, in "Arte lombarda", n. 100, 1992/1 (la rivista contiene gli Atti del "Symposium on Milanese Renaissance Art", 79th Annual Conference College Art Association, tenutosi a Washington e Philadelphia, 22-23 febbraio 1991), pp. 70-88, specie pp. 70-73, figg. 2, 3, 5 e 6.

⁽³¹⁾ Vedi in Marani, *ibidem*, p. 73, fig. 4.

⁽³²⁾ Eseguita da Duilio Bertani nel Laboratorio Fotoradiografico della Soprintendenza nel giugno 1998 e riprodotta, insieme con la vecchia ripresa mediante telecamera Vidicon eseguita nel 1980 da Mario Milazzo, in *Oltre il visibile. Indagini riflettografiche*, a cura di Duilio Bertani, Università degli Studi di Milano, Novate Milanese, 2001, figg. 1 e 2 alle pp. 6-7.

⁽³³⁾ Vedi GIOVANNI AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Catalogo della Mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 2001), Firenze, 2001, pp. 211-215, specie p. 213.





Fig. 11 - Bramantino, *Sacra Famiglia*. Milano, Pinacoteca di Brera.
Riflettografia di un particolare (1987).

so un cartone o un cartonetto, che non coincide con lo studio degli Uffizi, e che si distingue per l'estrema libertà di tratto, ora continuo, come nella definizione dei profili delle pieghe, delle dita allungate e affusolate della mano sinistra della Vergine, già considerato indizio di una conoscenza dei disegni anatomici di Leonardo con una conseguente proposta di datazione del dipinto di Brera verso il 1510-13⁽³⁴⁾, ora a tratteggio con brevi linee

⁽³⁴⁾ MARANI, in *Pinacoteca di Brera...*, cit., 1988, p. 134. Questa proposta di datazione coincide con quella poi stabilita (1990) da Giovanni Romano per questo dipinto vedi P. C. MARANI, *Bramantino: la Pietà Artaria ritrovata. Contributo al percorso e alla cronologia del pittore lombardo*, Parigi-Londra, 2005, pp. 32-34.



Fig. 12 - Riflettografia all'infrarosso del dipinto di cui alla figura 11 (1998).



incurvate e ripassate, come nelle braccia e nel busto del Bambino o nei panneggi, ora, infine, a linee rette parallele, come appunto sulla coscia sinistra del Bambino e su altre falde dei panni. Sia il volto della Vergine che, soprattutto, quello della figura maschile a destra, mostrano anche il sovrapporsi di disegni diversi, come a precisare con tratti veloci, ma più densi e larghi, una precedente impostazione disegnativa. Singolari i tratti aggrovigliati, quasi a descrivere un vortice, che appaiono in corrispondenza della guancia destra della figura maschile. Indizi, questi, di una “vicenda inventiva abbastanza complessa”⁽³⁵⁾ del dipinto, come a costruire la composizione su se stessa, senza uno schema prefissato e, soprattutto, modificato ancora una volta dall’artista in fase di stesura pittorica, dove la mano sinistra della Vergine e molti altri dettagli (come appunto la testa maschile a sinistra) risultano in posizioni ancora una volta diverse.

La scoperta di questo disegno sottostante suggerì di compiere altre verifiche nei dipinti di Bramantino, particolarmente in occasione dei restauri cui furono sottoposte, nel 1990-91, le due tavole di Mezzana di Somma Lombardo, raffiguranti la *Deposizione di Cristo nel Sepolcro* e la *Pentecoste*, e la grande *Crocifissione* di Brera⁽³⁶⁾. In tutte e tre le pitture furono, tra l’altro, scoperte, grazie agli esami riflettografici allora condotti⁽³⁷⁾, e sui quali ritorneremo, le tracce di una griglia modulare a maglie quadrate, rivelatrici di una progettazione delle composizioni su

⁽³⁵⁾ AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, cit., 2001, p. 213.

⁽³⁶⁾ Vedi MARANI, *Disegno e prospettiva...*, cit., 1992, pp. 70-88.

⁽³⁷⁾ Riflettografie delle tavole di Mezzana e della *Crocifissione* di Brera eseguite nel 1990 da Patrizia Mancinelli (per la *Deposizione* negg. nn. da 018473/IR a 018490/IR, e da 018491/RF a 018550/RF; per la *Pentecoste* negg. n. 018294/IR e da 018454/IR a 018472/IR; e da 018551/RF a 018591/RF; per la *Crocifissione*, per la cui ripresa ai raggi X condotta da Dante Pini, furono inizialmente utilizzate 121 lastre e 121 negativi, e il cui montaggio fu eseguito da Patrizia Mancinelli nel 1991. Vedile riprodotte in Marani, *La Crocifissione di Bramantino...*, cit., 1992, figg. 9-22.





Fig. 13 - Bramantino, *Deposizione*. Mezzana di Somma Lombardo, Chiesa Parrocchiale. Riflettografia di un particolare (1990).

base appunto modulare (che, per le due tavole di Mezzana, è costituita da un quadrato che misura un braccio e un quarto di lato) e sul rapporto proporzionale tra base e altezza di due a tre, nonché le linee delle costruzioni prospettiche servite per definire i piani d'appoggio delle figure, come particolarmente mostrano alcune riprese all'infrarosso riflesso eseguite nel 1990 sulla *Deposizione* (figg. 13, 14, 15, 16, 17) e sulla *Crocifissione* (figg. 18 e 19) che qui si ripresentano⁽³⁸⁾. Fatto abbastanza singolare e

⁽³⁸⁾ Riprese riflettografiche eseguite da Dante Pini: negg. nn. 18541R/F, 18545/R/F, 18546R/F, 18490/IR, 18491/R/F (*Deposizione* di Mezzana) e 19342/R/F, 19344/R/F (*Crocifissione* di Brera).



Fig. 14 - Riflettografia di un altro particolare del dipinto di cui alla figura 13 (1990).

mai prima rilevato, anche perché mentre le due composizioni di Mezzana sono dipinte su tavola, con i tracciati modulari e le linee prospettiche disegnate sopra una preparazione resinosa⁽³⁹⁾, quella di Brera è dipinta su tela, con un procedimento di allestimento e di preparazione del supporto a ricevere gli strati pittorici tutto diverso (si veda oltre). Molte altre informazioni circa il modo di procedere di Bramantino sono state fornite dall'esame delle radiografie cui fu sottoposta la grande *Crocifissione*.

⁽³⁹⁾ Le analisi sono state effettuate da A. Gallone Galassi. Vedi, della stessa studiosa, in *La Crocifissione di Bramantino...*, pp. 71-78; EADEM, in *Bramantino. La Pietà Artaria...*, p. 144.

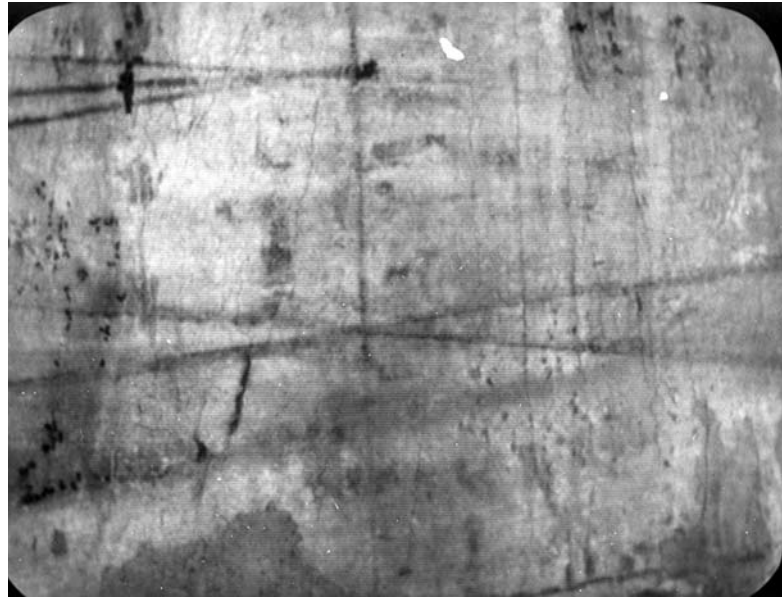


Fig. 15 - Riflettografia di un altro particolare del dipinto di cui alla figura 13 (1990).

Le radiografie parziali, eseguite anch'esse nel 1990, assemblate mediante stampe a costituire una sorta di "mosaico" e quindi rifotografate⁽⁴⁰⁾, sono state di recente ricomposte elettronicamente, così da offrire una miglior lettura dell'insieme⁽⁴¹⁾ (fig. 20). Sulla base dell'esame congiunto delle centoventuno lastre radiografiche ricomposte e della lettura delle riflettografie, fu possibile accertare, oltre che numerosi "pentimenti" attinenti, ad esempio, la dimensione e le proporzioni del Cristo crocifisso, dei due ladroni, delle loro teste, braccia e corpi, generalmente presentati in un primo tempo più grandi, nonché l'esistenza di un

⁽⁴⁰⁾ Per la complessa operazione vedi sopra nota 37.

⁽⁴¹⁾ Ricomposizione computerizzata effettuata nel 2002 da Roberto Giuranna del Laboratorio Fotoradiografico della Soprintendenza (RFD 675).

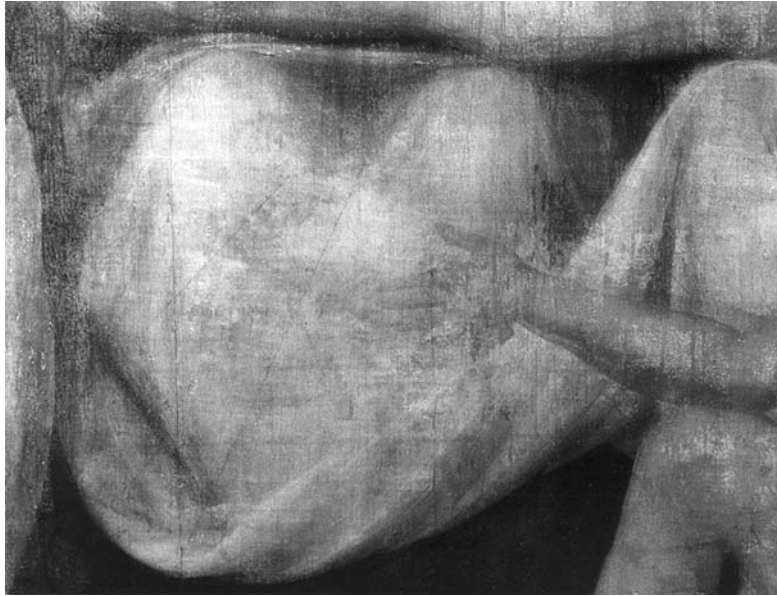


Fig. 16 - Riflettografia di un altro particolare del dipinto di cui alla figura 13 (1990).

disegno soggiacente, specie per impostare una prima collocazione dei tre corpi crocefissi, a linee continue e a tratteggio (ad esempio, nelle gambe del ladrone di sinistra). Ma, soprattutto, fu per la prima volta notata in quell'occasione l'esistenza di almeno due diverse redazioni pittoriche del paesaggio di fondo, sottostanti la versione visibile a occhio nudo⁽⁴²⁾. Procedendo con ordine, per quanto attiene alla tecnica pittorica, si può oggi riassumere che la radiografia (vedi fig. 20) mostra generalmente poco uso del bianco per modellare i corpi, quasi assente nella stesura delle figure panneggiate in primo piano, dato molto par-

⁽⁴²⁾ Vedi P. C. MARANI, *La 'Crocifissione' di Bramantino: progetto, pentimenti, cronologia*, in *La 'Crocifissione' di Bramantino. Storia e restauri*, "Quaderni di Brera", n. 7, 1992, 13-46..



Fig. 17 - Riflettografia di un altro particolare del dipinto di cui alla figura 13 (1990).

simoniosamente nei volti delle figure e, in maggior abbondanza, nei rialzi di luce, quasi sciabolate di bianco, per definire le pieghe dei panni illuminate. Il bianco si ritrova invece impiegato maggiormente nella definizione sommaria delle anatomie nei corpi dei tre crocifissi, soprattutto in quello di destra, in piena luce, mentre quello di sinistra solo nella sua parte posteriore, laddove quello del Cristo presenta più uso di bianco nel suo lato sinistro, quello in luce. Questo “sbozzare” la forma per masse di materia ricorda quello adottato da Bramante nel *Cristo* di Chiaravalle ora a Brera. Molto bianco è dato anche nel fondo, forse anche per coprire una prima stesura del paesaggio contraddistinta dalla veduta di una serie di alte torri rettangolari, almeno quattro, con altri edifici più bassi a destra, davanti e a sinistra. Dato che i raggi X rendono evidenti le stesure più



Fig. 18 - Bramantino, *Crocifissione*. Milano, Pinacoteca di Brera.
Riflettografia di un particolare (1990).

profonde della pittura, se ne inferisce che questa redazione dello sfondo, molto monumentale ma che, forse, non allontanava abbastanza nello spazio la visione della città, fu la prima ad essere impostata, ma essa fu presto (o tardi) abbandonata⁽⁴³⁾ a favore di una seconda redazione, messa in evidenza dalle riflettogra-

⁽⁴³⁾ L'esistenza di almeno due diverse redazioni del paesaggio mi aveva indotto (nel volumetto citato in nota precedente) a supporre una lunga elaborazione del dipinto da parte di Bramantino, portato avanti per un periodo piuttosto esteso nel tempo, dai primi anni del Cinquecento, e concluso verso il 1508 circa. Sull'intervallo intercorrente tra le varie redazioni si è interrogato di recente anche Carlo Bertelli, in *Restituzioni 2004. Tesori d'arte restaurati*, a cura di C. Bertelli, Vicenza, 2004, p.19, che rileva come sia "impossibile determinare quanto tempo trascorra tra una fase e l'altra di elaborazione di un'opera". A questa, e ad altre obiezioni, ho risposto in *Bramantino. La Pietà Artaria...*, cit., 2005, pp. 27-28.



Fig. 19 - Riflettografia di un altro particolare del dipinto di cui alla figura precedente.

fie. In quelle eseguite all'inizio degli anni novanta, si notavano diverse stesure di edifici sovrapporsi dietro la croce del Cristo (vedi ad es. Fig. 21)⁽⁴⁴⁾, e, in particolare, un grande edificio cilindrico ergentesi da un altro corpo di fabbrica, presumibilmente anch'esso cilindrico, o di pianta poligonale, con cornicioni sporgenti e una sorta di timpano, o di copertura a capanna, ad esso anteposto (Fig. 22), che richiamava il Pantheon⁽⁴⁵⁾, e che è ser-

⁽⁴⁴⁾ Riflettografie all'Infrarosso riflesso eseguite da Dante Pini: negg. nn. 19363/RF e 19365/RF del giugno 1990.

⁽⁴⁵⁾ Vedi riproduzione anche in MARANI, *La Crocifissione di Bramantino...*, cit., 1992, fig. 32 alle pp. 32-33.

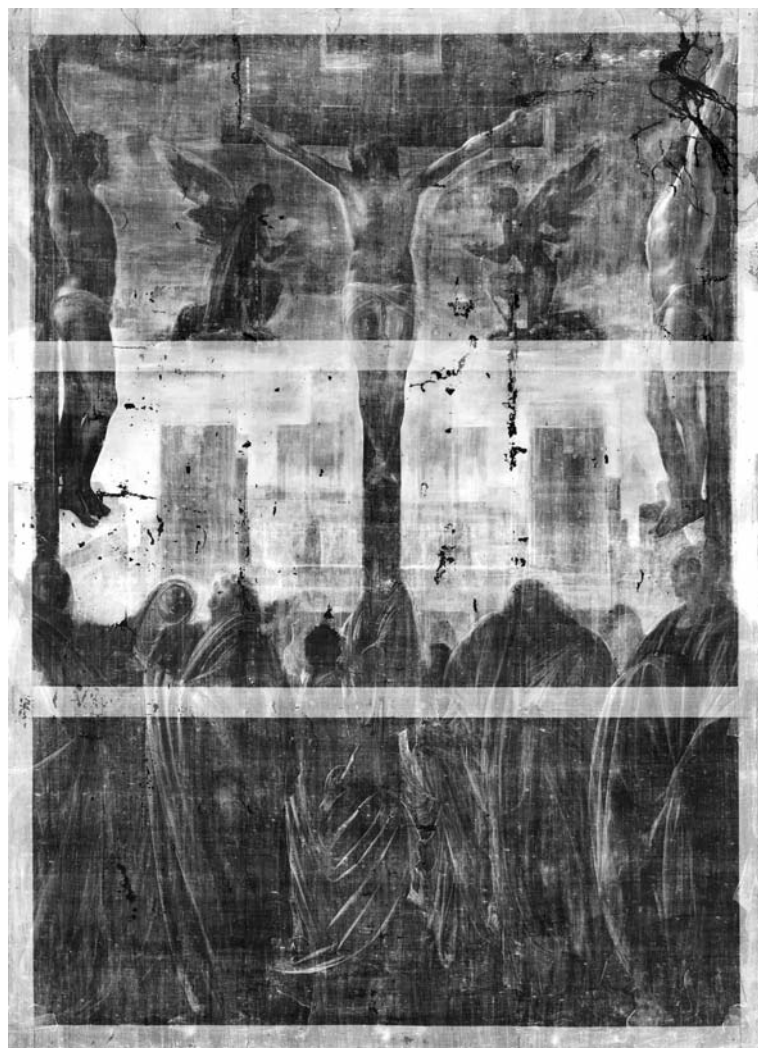


Fig. 20 - Bramantino, *Crocifissione*. Milano, Pinacoteca di Brera.
Radiografia (2002).



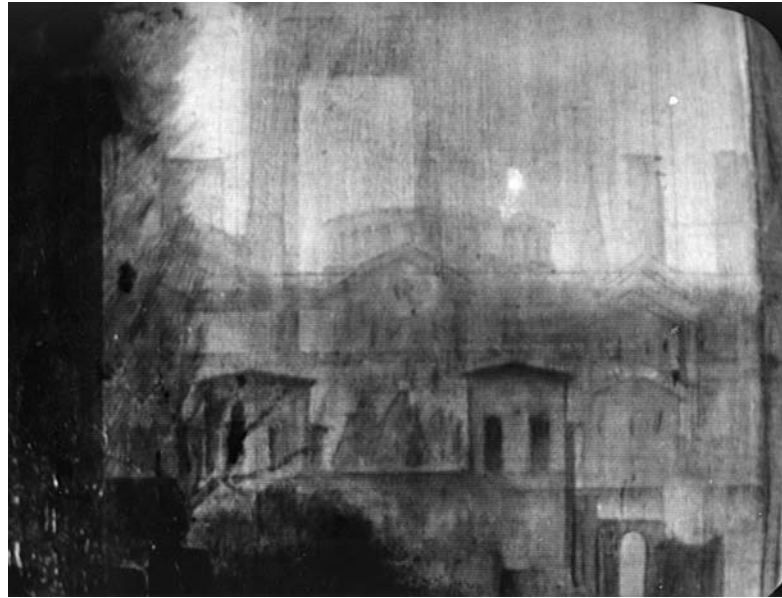


Fig. 21 - Riflettografia di un particolare del dipinto di cui alla figura 20 (1990).

vita a sostenere l'ipotesi dell'esecuzione di questo dipinto a seguito di uno o più viaggi a Roma⁽⁴⁶⁾. Il riflettogramma a scanner ora nuovamente eseguito⁽⁴⁷⁾, limitato alla parte bassa della grande tela, non aggiunge altri elementi di novità, salvo rendere molto più nitido il disegno e i tratti continuamente aggiunti per impostare la composizione: maglie quadrangolari, tracciati ripetuti di linee d'orizzonte, punti di fuga e linee diagonali, tracciate

⁽⁴⁶⁾ Come è ormai acquisito, sulla scorta di un'idea di Longhi, si ipotizza un viaggio del Bramantino a Roma, allo scadere del secolo e, comunque, anteriore al 1503, mentre un secondo è avvenuto nel 1508-9. Per un riassunto della questione vedi *Bramantino. La Pietà Artaria...*, cit., 2005, pp. 28-30.

⁽⁴⁷⁾ Eseguita da Roberto Giuranna, e registrata su CD-Rom.

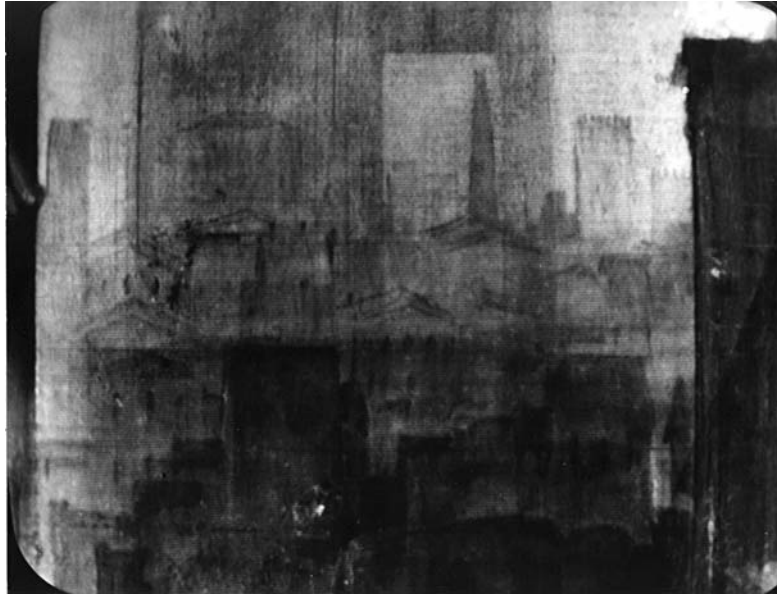


Fig. 22 - Riflettografia di un particolare del dipinto di cui alla figura 20 (1990).

a matita nera o a carboncino, su cui vengono abbozzati i disegni delle figure e dei panneggi, talvolta a pennello, come nei tratteggi sulle gambe dei ladroni. Su questo insieme di disegni, che si suppongono tracciati sullo strato di biacca, a sua volta sovrapposto allo strato di preparazione, l'artista ha poi iniziato a dipingere, con colori molto liquidi e poveri di bianco, salvo nelle parti di cui s'è già detto. Pentimenti di stesura pittorica, già visibili a occhio nudo, grazie ad un tassello aperto sulla sinistra del dipinto (dove è apprezzabile una stesura in verde sottostante, in corrispondenza del mantello marrone della prima figura di sinistra) si notano nella stesura delle mani dei personaggi, dei piedi del Cristo, delle teste dei ladroni, dei loro perizomi, e via dicendo,



confermando le molte correzioni già apprezzabili mediante radiografie, ancor più singolari trattandosi qui di un dipinto ad olio su tela con strati di colore sottilissimo⁽⁴⁸⁾. Più definito nel nuovo riflettogramma appare il grande corpo inferiore dell'architettura previsto dapprima dietro la Croce centrale che, con la sua larghezza, sarebbe andato a lambire l'edificio architettonico a due torricini mostrato in forte scorcio sulla parte destra del dipinto (dove, in un primo tempo, si erano abbozzate le chiome di un altissimo albero, poi sopprese), tra le due croci, e davanti al quale si nota (benché l'immagine sia interrotta) la falda sinistra della copertura a capanna, o del timpano triangolare, di cui s'è detto. Questo grande edificio, ben messo in evidenza dalle immagini riflettografiche, somiglia a quello raffigurato nello sfondo della *Pietà Artaria* e nelle varie versioni e derivazioni che ne dipendono⁽⁴⁹⁾, salvo considerare che nel dipinto ora a Parigi

⁽⁴⁸⁾ Per un'analisi chimica e stratigrafica dei colori vedi ANTONIETTA GALLONE, in *La Crocifissione di Bramantino...*, cit., 1992, pp. 71-78.

⁽⁴⁹⁾ Vedi ora P. C. MARANI, *Di Bramantino e da Bramantino. Un'altra versione della Pietà Artaria già nella collezione Reale dei Savoia*, in "Artibus et Historiae", 56, 2007, pp. 155-164. Sull'autografia della *Pietà Artaria*, ora in Galleria Sarti a Parigi, si sono avute riserve, come riferisco io stesso nell'articolo qui sopra citato, dove propendo di vedervi un'opera della bottega di Bramantino. Vedi anche G. ROMANO, in *Rinascimento a Milano...*, cit., 2011, pp. 15, 21 e nota 9, 231 e nota 17 ("replica di bottega freddamente eseguita"), che rileva correttamente questo mio ripensamento. Lo stesso studioso riferisce invece diversamente l'opinione di A. Gallone circa i materiali e le tecniche usate nella *Pietà Artaria* (relazione pubblicata in appendice al mio volume già citato del 2005, pp. 141-176, dove la studiosa notava molte analogie con i materiali usati in altri dipinti di Bramantino) in un opuscolo edito recentemente (cfr. G. ROMANO, *Per Antonietta Gallone*, in *L'Archivio di Antonietta Gallone. Il volto nascosto delle opere d'arte*, a cura del Centro per la Conservazione e Valorizzazione dei Beni Culturali, Politecnico di Milano, Milano, 2010, p. 5), sostenendo che l'analisi di laboratorio "non fa emergere nessun particolare sperimentalismo esecutivo, anche se non sono da sottovalutare gli accertamenti sulla eccezionale qualità materiale della biacca e dell'azzurrite usate", affermando però in fine che si tratta "di una replica antica, condotta in una bottega in cui erano ancora note le pratiche operative del Bramantino", laddove la





la parte inferiore dell'edificio, a due corpi di fabbrica, è merlata, anziché dotata di cornicioni aggettanti come nella *Crocifissione*. Non prima osservato, è poi il particolare di una lunga muratura che si estendeva in un primo tempo tra il gruppo delle figure in primo piano e la veduta della città lontana, là dove il dipinto mostra oggi, al centro, un gruppo di alberi bassi. Questa lunga muratura era dotata di specchiature, o grandi nicchie, e la sua funzione potrebbe essere stata quella di separare nettamente e simbolicamente, e visivamente, il tempo *ante-legem* da quello *post-legem* ⁽⁵⁰⁾, la città pagana dal mondo illuminato dalla venuta e dal sacrificio di Cristo oppure, più semplicemente, di separare lo spazio urbano, con la raffigurazione delle mura della città, da quello extra-urbano, il Monte Calvario, dove avviene la Crocifissione.

Gli esami radiografici e riflettografici delle opere di Bramantino conservate nella Pinacoteca di Brera confermano la prassi adottata dall'artista che trova riscontro nell'allestimento di altri dipinti, esaminati e restaurati in anni recenti. Dopo aver calcolato il formato modulare e le dimensioni dei supporti, l'artista stendeva le preparazioni (diverse a seconda che si trattasse di tavole o di tele, ma anche variando quelle per le tavole: quelle di Mezzana presentano, come è noto, una inusuale preparazione resinosa); su queste, o talvolta, sullo strato di biacca ad esso

Gallone aveva invece tratto la conclusione (*La Pietà Artaria...*, 2005, p. 148) che "l'impiego di pigmenti di alta qualità, in particolare biacca e azzurrite" e "lo spessore degli strati, che non scende mai al di sotto dei 30 micron, e la pienezza delle pennellate <è> tipica del Bramantino".

⁽⁵⁰⁾ Faccio riferimento per questa lettura al saggio di GERMANO MULAZZANI, *Bramantino's 'Crucifixion': Iconography, date and Commissioning*, in "The Burlington Magazine", 12, 1974, pp. 727-734. Il Mulazzani proponeva però una datazione del dipinto attorno al 1510-11, che è stata sensibilmente anticipata dagli studi di Alessandro Ballarin (1985) e Giovanni Romano (1985, 1990, 2011), nonché, parallelamente e indipendentemente, dalla mia analisi del 1992. Vedi sopra nota 42.



sovrapposto, l'artista tracciava dapprima linee incise, nelle pitture su tavola, allo scopo di definire soprattutto gli spigoli vivi delle architetture: come si è già osservato nella *Madonna* di Brera, linee incise sono evidenti a occhio nudo, oltre che nella *Pietà Artaria*, nell'*Adorazione* della National Gallery di Londra, anch'essa concepita come un modulo di un braccio circa di lato⁽⁵¹⁾, e, soprattutto, anche con l'ausilio della ripresa all'infrarosso, nell'*Adorazione* dell'Ambrosiana e nel cosiddetto *Trittico di San Michele* o *Madonna delle Torri* della stessa Pinacoteca⁽⁵²⁾. Contemporaneamente l'artista tracciava, se necessario, la sua costruzione prospettica, e poi, liberamente, il disegno delle figure esattamente collocate nello spazio, che, sulla base delle verifiche finora compiute, sembra essere stato eseguito anch'esso, nelle opere più antiche, come appunto l'*Adorazione* dell'Ambrosiana, a punta metallica, "condotto in modo netto e sicuro, quasi cesellato e rispettato dalla successiva stesura pitto-

⁽⁵¹⁾ Su cui vedi JILL DUNKERTON, *The Technique and Restoration of Bramantino's Adoration of the Kings*, in "National Gallery Technical Bulletin", vol. 14, 1993, pp. 42-62. Vedi anche *Le Adorazioni del Bramantino. Arte, mistero e fede nella Milano del Quattrocento*, a cura di Giovanni Morale, Milano, 2005, pp. 141-154.

⁽⁵²⁾ Vedi MARCO ROSSI e NUCCIA COMOLLI CHIRICI, in *Restituzioni...*, cit., 2004, pp. 190-197, in particolare i grafici pubblicati alle figg. a pp. 193 e 196. Vedi anche POLDI-VILLA, *Dalla conservazione...*, cit., 2006, p. 89, e figg. 36-38 per le riprese all'IR dell'*Adorazione* dell'Ambrosiana, dove viene messo in evidenza il disegno inciso per delineare il panneggio del manto della Vergine genuflessa. Vedi anche, *IBIDEM*, pp. 49-51, 54, e figg. 8 e 9. Questo dipinto è stato sottoposto anche ad indagini all'infrarosso in falso colore: vedi POLDI-VILLA, *ibidem*, pp. 135-136, fig. 12. L'indagine all'infrarosso permette di ottenere qualche risultato persino nell'esame degli affreschi: vedi il caso dell'affresco staccato di Bramantino, *Cristo deposto dalla Croce*, dalla chiesa di san Sepolcro e oggi anch'esso in Ambrosiana, dove gli IR hanno permesso di far emergere sia elementi strutturali che integrazioni di restauro: cfr. POLDI-VILLA, cit., p. 74, e figg. 18-21 alle pp. 78-79.





rica”⁽⁵³⁾, e invece, nelle opere della maturità, con una matita nera o col pennello, apportandovi correzioni e modifiche anche sensibili, come mostrano sia la *Madonna col Bambino* di Brera, sia la *Crocifissione*, sia, infine, le due tavole già menzionate di Somma Lombardo. Ma Bramantino, soprattutto nella sua maturità, sembra essersi riservato la possibilità di modificare ancora una volta le composizioni persino nella fase della stesura pittorica: come già osservato per la grande *Crocifissione* di Brera, la *Madonna delle Torri* dell’Ambrosiana, esaminata all’infrarosso, ha mostrato una quantità di pentimenti pittorici e non solo nella primitiva impostazione del dipinto a trittico e nello sfondo di città turrita (lasciato parzialmente visibile dai restauratori moderni), poi modificato da un’altra stesura pittorica, ma persino nel posizionamento e nella grandezza di figure centrali nell’economia della composizione, come nel caso del corpo del Bambino, pensato in un primo tempo più piccolo e “certo collocato più in basso”, così come già era stato modificato il disegno sottostante che delimitava le gambe e la mano della Vergine⁽⁵⁴⁾. Certamente, questa progressiva libertà tecnica ed esecutiva da parte di Bramantino andò di pari passo con il processo, lento e graduale o repentino che fosse, ma in ogni caso “senz’altro intenso”⁽⁵⁵⁾, che lo portava ad affrancarsi da un’educazione di orafo miniaturista verso la “maniera moderna”, attraverso la sua vicinanza,

⁽⁵³⁾ ROSSI, in *Restituzioni...*, cit., p. 193. Sarebbe interessante appurare se un disegno sottostante a punta metallica compaia anche nelle altre opere cosiddette “giovani” di Bramantino, come, ad esempio, la *Madonna che allatta il Bambino* nel Museum of Fine Arts di Boston (non ne dà notizia G. ROMANO, *Scheda*, in *Vincenzo Foppa*, a cura di G. Agosti, M. Natale e G. Romano, Milano, 2003, p. 193, che comunque situa la tavola verso il 1485-87 con un punto interrogativo) e nel *Filemone e Bauci* del Wallraf-Richardz Museum di Colonia.

⁽⁵⁴⁾ Vedi GIANLUCA POLDI, *La tecnica pittorica di Bramantino nelle tavole dell’Ambrosiana. Analisi scientifiche non invasive, confronti, ipotesi*, in *Le Adorazioni del Bramantino...*, cit., 2005, pp. 122-139, specie p. 132, fig. 13.

⁽⁵⁵⁾ POLDI, *ibidem*, p. 133.



prima a Butinone, quindi a Bramante e a Zenale e, soprattutto, da ultimo, allo sperimentalismo di Leonardo⁽⁵⁶⁾.

⁽⁵⁶⁾ Le prime timide aperture a Leonardo si hanno già, come notato dal Romano (vedi sopra a nota 53) nella piccola *Madonna* di Boston, e nell'*Adorazione* dell'Ambrosiana (per cui vedi anche P. C. MARANI, *Due momenti di Ambrogio Bergognone*, "Brera mai vista", n. 17, Milano, 2006, pp. 30-31), dove il panneggio dell'abito della Vergine, come quello dell'*Uomo di dolori* del Museo Thyssen a Madrid, tradisce la conoscenza dei disegni di panneggi e della verità ottica propria degli studi di Leonardo pubblicati con la prima versione della *Vergine delle Rocce*. Sulla conoscenza da parte di Bramantino dei monocromi giovanili di Leonardo su tela di lino raffiguranti studi di panneggi, vedi ora P. C. MARANI, *Disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nelle collezioni pubbliche in Francia*, Firenze, 2008, pp. 10-18. Ma la grandiosa adesione alla "maniera moderna" di Bramantino si attua pienamente solo con la *Madonna delle torri* e la grande *Crocifissione* di Brera, tra lo scadere del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. Sulle nuove datazioni di queste due ultime opere è tuttora in corso un vivo dibattito: oltre che le conferenze di G. Romano e di A. Ballarin del 1985, ora pubblicate (cfr. sopra nota 14) per un riassunto, e per qualche divergenza, vedi MARANI, *Bramantino. La Pietà Artaria ritrovata...*, cit., 2005, pp. 100-129, e MARANI, *Di Bramantino e da Bramantino...*, cit., 2007, pp. 155 e sgg. e nota 2 a p. 162. Una brevissima rassegna del percorso di Bramantino, con il punto sulle nuove cronologie, le attribuzioni e le precoci influenze leonardesche, è fatto anche da EDOARDO VILLATA, *Gaudenzio Ferrari*.